

Edition Eulenburg
No. 1000

VERDI

QUATTRO PEZZI SACRI
FOUR SACRED PIECES



Eulenburg

GIUSEPPE VERDI

QUATTRO PEZZI
SACRI
FOUR SACRED PIECES

for Chorus and Orchestra
für Chor und Orchester



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
1. Ave Maria	1
2. Stabat Mater	4
3. Laudi alla Vergine Maria	36
4. Te Deum	41

© 2014 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

‘No, no: neither indulgence nor compassion. Better catcalls!’¹ writes Giuseppe Verdi in 1899 in a letter to his friend and librettist Arrigo Boito, after in November 1898 he had come out against the performance of his *Quattro Pezzi Sacri* at the Scala in Milan. He felt that it was unsuitable for the opera house and his reservations concerning the effect of the sacred pieces in the theatre hall were justified. In a letter to Verdi his friend Boito commented on the performance in Milan and the reaction of the audience:

But did the audience of the Scala appreciate this highest perfection or not? The Laudi, yes, the other two pieces, no, in spite of the applause. And I, who had anticipated wild outbursts of enthusiasm for the Stabat and Te Deum, was downcast.²

Verdi himself never heard his *Quattro Pezzi Sacri*. The premiere of the pieces, except for the ‘Ave Maria’, had taken place as early as 7 April 1898 in Paris. Owing to a stroke that was kept strictly secret, the composer could not attend in person; thus, he gave his close friend Arrigo Boito written instructions concerning the performance practice and interpretation of the pieces and asked him to travel to Paris to represent him. Daily he sent letters or telegrams to France so that despite the great distance from Genoa he could thus keep up with the rehearsals and be able if necessary to intervene. His written instructions and pre-

cise information about interpretation and even organization of the orchestra and chorus serve to this day as guidelines for performances.

In his later years Verdi delved most notably into the music of Palestrina and Bach. He praised the *stile antico* and, after composing numerous secular works, devoted himself again to the sacred music with which he had started his musical creation at the age of twelve.³ The four sacred pieces were composed independently of each other and were repeatedly revised until they were finally published in 1898 by the publishing house of Verdi’s friend Giulio Ricordi in Milan, compiled under the title *Quattro Pezzi Sacri*.⁴

The first piece of the collection is an ‘Ave Maria’ composed on a ‘Scala enigmatica’ that appeared in the journal *Gazzetta musicale di Milano* in 1888. It stems from the pen of Professor Adolfo Crescentini of Bologna. The ascending scale utilises the tones c, d-flat, e, f-sharp, g-sharp, a-sharp, b and c and was to serve the reader as a stimulus for composing. Verdi’s arrangement of this scale created a four-part a cappella piece for which he used the Latin text of the ‘Ave Maria’. The scale starting in the bass ran through all parts; in the descent Verdi replaced the f-sharp with an f. The part containing the scale sings it to the words ‘Ave Maria’ in whole-bar notes. The scale is indeed readily audible throughout, though by no means lowering the ‘Ave

¹ Letter to Arrigo Boito of 20 April 1899, quoted from *Verdi – Boito. Briefwechsel*, ed. Hans Busch (Frankfurt am Main, 1986), 496

² Letter to Giuseppe Verdi of 19 April 1899, quoted from Busch (ed.), *Briefwechsel*, 495

³ Fabrizio Della Seta, article, ‘Verdi’, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher (2006, biographical section), [cols.] 1437–1483

⁴ Busch (ed.), *Briefwechsel*, 446–501

Maria'. The melodic character is not located as supposed in the scale itself, but is shaped by the other three voices. After the scale has passed through all the parts, the piece closes with a six-bar 'Amen', not restricted by any scale. The dynamics never exceed *mf* and remain mostly in *pp*, lending the 'Ave Maria' a very quiet and devout character. Verdi himself viewed this composition simply as a kind of playing around, without imputing any special significance or even musical seriousness to it and more than once even derogatively dubbed the piece 'charade'.⁵ It was already premiered independently of the other three works on 28 June 1895 in Parma.⁶

The 'Stabat Mater' is on a medieval text by Jacopone da Todi. It deals with the torment and pain of the Mother of God at the sight of her dead son. When the *Quattro Pezzi Sacri* originated (in 1896/97) Verdi was especially preoccupied with the style of Bach's B minor Mass and praised its skilful use of dissonance.⁷ Verdi also utilises this in doing justice to the text full of agony and feeling. He introduces the piece with a concealed tritone, losing in the process, however, none of its expressive power. In the piece for mixed chorus and large orchestra the laments of Maria over the death of her son are pointedly sorrowful whenever Verdi introduces chromatic runs and suspensions of a second, as in bars 13ff. of the violins. Imposing unison passages alternate with further monophonic runs through various voices. Nevertheless, Verdi works through the entire spectrum not only harmonically, but also dynamically. In bar 178 the bass enters as a solo

until bar 181 when the other parts supervene in *ppp*. From this extreme *piano* Verdi slowly crescendos within eight bars to the 'Gloria' in *ff*. He artlessly closes with a monophonic 'Amen', the orchestra ending *morendo*.

The 'Laudi alla Vergine Maria' for four solo female voices supposedly originated in 1890. The last canto of *Paradiso* from Dante Alighieri's *Divina Commedia*, composed in 1307, served as text model. Verdi set to music the first lines from the hymn of supplication to the Virgin Mary. To be gained through her grace after sinning and wandering through Hell are the light of God and the holy Trinity. In letters Verdi also calls it 'Pregiera', thus a prayer to the Virgin Mary. To the Dante lover the textual interpretation of this piece was extremely important, which he let Boito know in his telegrams to Paris.

In the *Laudi di Dante* one must be ever mindful of the coloration as, for example, in bar 31 in case of the 'pace' and others as well, etc..... And the phrase in the 3rds and 4ths with the words 'La tua benignitate' should be beautifully dolce and cantabile.⁸

The hymn of praise is especially satisfying in its gentleness and subtly plain composition reminiscent of the *stile antico* and amongst the four pieces most readily associated with Palestrina.⁹ Although in letters to Boito Verdi wanted specifically four soloists, up to now the piece has been most often sung by a womens' chorus.

In 1895–1896 Verdi worked on the 'Te Deum', the last of the four sacred pieces. He set it for double mixed chorus and large

⁵ Letter to Giulio Ricordi of 4 June 1897, quoted from: Franco Abbiati, *Verdi*, Vol.IV (Milano, 1959), 611

⁶ Della Seta, article, 'Verdi', [col.] 1445

⁷ Busch (ed.), *Briefwechsel*, 468

⁸ Letter to Arrigo Boito of 29 March 1898, quoted from Busch (ed.), *Briefwechsel*, 478

⁹ Uwe Schweikert, 'Quattro pezzi sacri', in: Anselm Gerhard and Uwe Schweikert, *Verdi Handbuch* (Kassel, Stuttgart, 2001), 506

orchestra. As in his 'Stabat Mater' Verdi uses extreme dynamic changes to attain the highest possible degree of intensity. He leaves the opening line a cappella, alternately performed by the two men's parts in the style of a Gregorian chorale. He stays strictly within *pp* until both choruses and the large orchestra enter *fortissimo* at the 'Sanctus' in bar 16 for the hymn of praise to God. This part also he especially noted in letters to Paris. Of the pieces of the *Quattro Pezzi Sacri* the 'Te Deum' is the most often performed to date. Though Verdi also studied scores of the 'Te Deum' by Henry Purcell and Tomás Luis da Victoria, he did not take these as models and his own setting remains clear of their influence.¹⁰

The first Italian performance, except for the 'Ave Maria', took place in May 1898 in Turin under Arturo Toscanini. The *Pezzi Sacri* were first performed together with the 'Ave Maria' in Vienna on 13 November 1898 under the direction of Richard von

Perger. He did not accommodate Verdi's desire that the two a cappella pieces be sung by soloists and both pieces were done as choruses. That up to the present, all four pieces have been rarely performed in the same program may well be attributed also to the variety in scoring. It was a long time after the effective performances in Paris and Turin before a great success for the *Pezzi Sacri* materialized. If in the *Enciclopedia della musica* they were still described as being without merit, it is owing most notably to Hans Gál that today Verdi's last compositions are held in more esteem and receive appropriate appreciation.

They are the most personal of statements and so introspective that to receive their message requires a concentrated empathy.¹¹

Sonja Doniat

Translation: Margit L. McCorkle

¹⁰ Letter to Arrigo Boito of 11 June 1896, quoted from Busch (ed.), *Briefwechsel*, 467

¹¹ Hans Gál, *Giuseppe Verdi und die Oper* (Frankfurt am Main, 1982), 64

VORWORT

„Nein, nein: weder Nachsicht noch Barmherzigkeit. Besser die Pfiffe!“¹ schreibt Giuseppe Verdi 1899 in einem Brief an seinen Freund und Librettisten Arrigo Boito, nachdem er sich im November 1898 gegen die Aufführung seiner *Quattro Pezzi Sacri* an der Mailänder Scala ausgesprochen hatte. Er empfand sie als ungeeignet für das Opernhaus. Seine Bedenken bezüglich der Wirkung der geistlichen Stücke im Theatersaal waren gerechtfertigt. Sein Freund Boito berichtet ihm in einem Brief über die Aufführung in Mailand und die Reaktionen der Zuhörer:

Aber hatte das Publikum der Scala Verständnis für diese allerhöchste Vollkommenheit oder nicht? Für die *Laudi* ja, für die anderen zwei Stücke trotz dem Applause nicht. Und ich, der sich beim *Stabat* und *Te Deum* zwei unbindige Ausbrüche von Enthusiasmus erwartet hatte, war bekümmert.²

Verdi selbst hat seine *Quattro Pezzi Sacri* nie gehört. Bereits am 7. April 1898 hatte in Paris die Uraufführung der Stücke stattgefunden, das „Ave Maria“ ausgenommen. Aufgrund eines Schlaganfalls, der streng geheim gehalten wurde, konnte der Komponist nicht persönlich vor Ort sein; also gab er seinem engen Freund Arrigo Boito schriftliche Instruktionen, was Aufführungspraxis und Interpretation der Stücke betraf, und bat ihn, an seiner Stelle nach Paris zu reisen, um ihn zu vertreten. Täglich schickte er Briefe oder Telegramme

nach Frankreich, um so, trotz der großen Entfernung zu Genua, auf dem aktuellen Stand der Proben zu sein und notfalls eingreifen zu können. Seine schriftlichen Anweisungen und genauen Angaben über Interpretation und sogar Anordnung von Orchester und Chor dienen bis heute als Richtlinie für Aufführungen.

Verdi befasste sich in seinen späten Jahren vor allem mit Musik Palestrinas und Bachs. Er lobte den „stile antico“ und widmete sich nach der Komposition zahlreicher weltlicher Werke wieder der sakralen Musik, mit der er im Alter von zwölf Jahren sein musikalisches Schaffen begonnen hatte.³ Die vier geistlichen Stücke entstanden unabhängig voneinander und wurden mehrmals überarbeitet, bis sie schließlich 1898 im Verlag von Verdis Freund Giulio Ricordi in Mailand veröffentlicht wurden, zusammengefasst unter dem Namen *Quattro Pezzi Sacri*.⁴

Das erste Stück der Sammlung ist ein „Ave Maria“, entstanden über einer „Scala enigmatica“, die 1888 in der Zeitschrift *Gazzetta musicale di Milano* erschien. Sie stammt aus der Feder des Professors Adolfo Crescentini aus Bologna. Die Tonleiter benutzt aufwärts die Töne c, des, e, fis, gis, ais, h und c. Sie sollte für die Leser als Anregung zu Kompositionen dienen. Verdis Bearbeitung dieser „Scala“ brachte einen vierstimmigen a cappella Satz hervor für den er den lateinischen Text des „Ave Maria“ verwendet. Die „Scala“ durch-

¹ Brief an Arrigo Boito vom 20. April 1899, zit. nach *Verdi – Boito, Briefwechsel*, hrsg. von Hans Busch, Frankfurt am Main 1986, S. 496.

² Brief an Giuseppe Verdi vom 19. April 1899, zit. nach Busch (Hg.), *Briefwechsel*, S. 495.

³ Fabrizio Della Seta, Art. „Verdi“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, 2006, Personenteil, Sp. 1437–1483.

⁴ Busch (Hg.), *Briefwechsel*, S. 446–501.

VIII

läuft, beginnend im Bass, alle Stimmen, wobei Verdi abwärts das *fi* durch ein *f* ersetzt. Die Stimme, in welcher die „Scala“ liegt, singt diese auf den Worten „Ave Maria“ in ganztaktigen Noten. Zwar ist die „Scala“ durchweg gut hörbar, doch ist das „Ave Maria“ keinesfalls darauf zu reduzieren. Der melodische Charakter liegt nicht wie anzunehmen in der „Scala“ selbst, sondern wird durch die drei übrigen Stimmen geformt. Nachdem die Tonleiter alle Stimmen durchlaufen hat, schließt das Stück mit einem, von jeglicher „Scala“ freien, sechstaktigen „Amen“. Die Dynamik überschreitet nie das *mf* und bleibt meist in einem *pp*, was dem „Ave Maria“ einen sehr ruhigen und andächtigen Charakter verleiht. Verdi selbst sah diese Komposition lediglich als Spielerei an, ohne ihr besondere Bedeutung oder gar musikalische Ernsthaftigkeit beizumessen und titulierte das Stück sogar mehrmals abwertend als „Scharade“.⁵ Es wurde unabhängig von den anderen drei Werken bereits am 28. Juni 1895 in Parma uraufgeführt.⁶

Das „Stabat Mater“ basiert auf einem mittelalterlichen Text von Jacopone da Todi. Er handelt von den Qualen und Schmerzen der Mutter Gottes beim Anblick ihres toten Sohnes. Zur Entstehungszeit der *Quattro Pezzi Sacri* (1896/97) beschäftigte sich Verdi vor allem mit dem Stil in Bachs h-Moll-Messe und lobt dessen geschickten Einsatz von Dissonanzen.⁷ Auch Verdi macht sich diese zu Nutze, um dem schmerzvollen und gefühlvollen Text gerecht zu werden. Er leitet das Stück mit einem versteckten Tritonus ein, der dadurch jedoch nichts von seiner Ausdruckstärke einbüßt. In dem Satz

für gemischten Chor und großes Orchester wird das Klagen der Maria über den Tod ihres Sohnes schmerzvoll bewusst, wenn Verdi chromatische Läufe und Sekundvorhalte einsetzt, wie in Takt 13ff in den Violinen. Imposante Unisono-Stellen wechseln sich mit einstimmigen weiterführenden Läufen durch verschiedene Stimmen ab. Doch nicht nur harmonisch, auch dynamisch reizt Verdi die komplette Bandbreite aus. In Takt 178 setzt der Bass solistisch ein, bis in Takt 181 die anderen Stimmen mit einem *ppp* hinzukommen. Aus diesem extremen Piano crescendo Verdi langsam innerhalb von acht Takten hin zu dem „Gloria“ bis in ein *ff*. Fast schon schlicht schließt er mit einem einstimmigen „Amen“, und das Orchester endet in einem *morendo*.

Das für vier solistische Frauenstimmen komponierte „Laudi alla Vergine Maria“ entstand vermutlich 1890. Als Textvorlage dient der letzte Gesang des Paradieses aus Dante Alighieris *Divina Commedia*, entstanden 1307. Verdi vertont die ersten Zeilen aus dem Bittgesang an die Jungfrau Maria. Nach sündigem Verhalten und Durchwandern der Hölle soll durch ihre Gnade das Licht Gottes und die heilige Dreieinigkeit erlangt werden. Verdi nannte es in Briefen auch „Preghiera“, also Gebet an die Jungfrau Maria. Dem Danteliebhaber war bei diesem Stück vor allem die textliche Interpretation äußerst wichtig, was er Boito in seinen Telegrammen nach Paris wissen ließ.

In den *Laudi di Dante* muß man nur auf die Färbungen wie z. B. im 31. Takt bei dem Wort *pace* und ebenso bei anderen achten usw.... Und die Phrase im 3. und 4. bei den Worten „La tua benignitade“ sollte schön *dolce* und *cantabile* sein.⁸

⁵ Brief an Giulio Ricordi vom 4. Juni 1897, zit. nach: Franco Abbiati, *Verdi*, Bd. IV, Milano 1959, S. 611.

⁶ Della Seta, Art. „Verdi“, Sp. 1445.

⁷ Busch (Hg.), *Briefwechsel*, S. 468.

⁸ Brief an Arrigo Boito vom 29. März 1898, zit. nach Busch (Hg.), *Briefwechsel*, S. 478.